

论托马斯·温特伯格电影风格的形成与嬗变

齐 伟，王飞翔

(上海大学上海电影学院，上海 200072)

摘 要：作为 20 世纪 90 年代道格玛 95 电影运动的主要发起人，丹麦电影导演托马斯·温特伯格及其电影作品历来都备受全球影坛关注。从 1996 年执导第一部故事长片《最伟大的英雄》至今，温特伯格从影 24 年，共完成 11 部故事长片。道格玛 95 是温特伯格最显著的作者导演特征，这场电影运动所标榜的先锋手法和电影观念在其创作谱系呈现出从“外化”到“内隐”的变化趋势。此外，温特伯格通过对家庭和社区等叙事空间的反复调用，以“丹麦故事”回应全球性议题等一系列叙事与表意探索，在实现对道格玛 95 形式戒律的反思与超越的同时，也重塑其作者导演风格。

关键词：丹麦电影；托马斯·温特伯格；道格玛 95；电影风格

中图分类号：J905.534 **文献标识码：**A **文章编号：**2096-8418 (2021) 06-0106-08

在 20 世纪 90 年代的世界电影艺术史中，肇始于丹麦的道格玛 95 运动^①无疑是浓墨重彩的一笔。除了享誉全球影坛的电影导演拉斯·冯提尔（Lars von Trier），与他一起带头签署 Dogme95 宣言的托马斯·温特伯格（Thomas Vinterberg）（以下简称温特伯格）同样是一位具有国际影响力和风格辨识度的丹麦电影导演。温特伯格从影 24 年，共完成 11 部故事长片。不论是 1998 年令其声名鹊起的“道格玛 1 号”（“Dogme 1”）电影《家宴》（*Festen*），还是 2010 年以来多次获柏林国际电影节金熊奖、奥斯卡金像奖等提名的电影《潜水艇》（*Submarino*）、《狩猎》（*Jagten*）、《公社》（*Kollektivet*），抑或是包揽第 33 届欧洲电影奖的四项大奖，代表丹麦斩获 2021 年第 93 届奥斯卡金像奖最佳国际影片的最新作品《酒精计划》（*Druk*），温特伯格及其电影都是新世纪以来丹麦电影艺术与文化的重要标志之一。

整体来看，温特伯格创作的剧情长片涉及爱情、喜剧、青春、灾难等不同类型，题材、手法和风格也不尽相同。不过，当聚焦于《家宴》《亲爱的温迪》《潜水艇》《狩猎》《公社》《酒精计划》等一批典型文本时，我们便不难发现，其中的某种内在统一性和连贯性还是极为明显的。概括来说，其内在统一性和连贯性表现为以下三个方面：其一，令其声名鹊起、让他在“成为风格”和“反风格”间撕扯的道格玛 95 始终弥散在他的电影文本之中。其二，个人和国族经验复合而成的家庭、社区是他讲述丹麦故事和试炼人性的核心叙事空间。其三，他始终保持着对于父权制、公社乌托邦、中年危机和理想社会秩序的批判与反思。他尝试以更具隐喻意味的故事回应一批现代社会的普遍议题，显示了这位曾经的道格玛 95 主将电影观念的成熟——从电影的形式反叛走向主题深化与价值升维。

基金项目：上海市曙光计划项目“媒体融合与中国电影新业态研究”（19SG37）。

作者简介：齐伟，男，副教授，博士生导师；王飞翔，男，博士研究生。

① 丹麦导演拉斯·冯·提尔、托马斯·温特伯格与克里斯汀·莱文等人在 1995 年发起了著名的“道格玛 95 运动”，他们将电影视为一种“净化器”，意欲反抗“好莱坞式”的奇观美学，并共同签署了一份“纯洁誓言”（“纯洁誓言”可以概括为如下十条规则：一、必须实景拍摄；二、不可添加画面外的音响；三、必须手持拍摄；四、崇尚自然光线；五、禁止在拍摄时使用滤镜；六、影片中不可出现谋杀等场面；七、电影禁止分割时间与空间；八、不可拍摄类型电影；九、影片规格为 35mm；十、导演不可出现在职员表中。这十条戒律是道格玛成员在拍摄影片时必须遵守的），提倡回归电影的纪实本质。随着《家宴》（托马斯·温特伯格，1998）、《白痴》（拉斯·冯·提尔，1998）、《敏朗悲歌》（索伦·克拉格·雅各布森，1999）三部道格玛电影出现在观众视野，影坛掀起一股“道格玛旋风”。

一、形式执迷、形式迷思和形式深隐

经典作者论认为,“一个作者的作品所被肯定的特征并不一定就是表面上最显而易见的那些特征,而是揭示出深隐而令人难以察知的基本主题核心。这些主题所构成的组合模式即为该作者作品特有的结构,并将它与其他作品区别开来。”^[1]无疑,不论是从道格玛95运动主将的身份,还是从作品谱系中显现出的艺术风格来看,温特伯格都显示出强烈的作者导演气质。那么,温特伯格的作者风格具体体现在何种层面,哪些因素是其成为作者导演的核心驱动力呢?

电影形式的先锋性和创作手法的“反叛性”是温特伯格电影风格的第一个显著特征。他在电影《家宴》中以一系列极具先锋意味的电影手法践行了道格玛95“纯洁誓言”,在形成其道格玛95式的独特“表征系统”^①的同时也确立了可辨识的电影风格。不过,这套确立个人风格的“戒律”也成为其电影创作生涯挥之不去的“纸枷锁”。正如其在访谈中所言:“道格玛95的问题在于它太成功了,几乎令所有人满意,但同时却失去了一种冒险精神,所以我们不得不重新思考它。”^[2]的确,纵观温特伯格二十余年的电影创作,我们也能清晰地感受到他的电影创作始终处于这种“成为风格”与“反风格”的张力撕扯中,形成了从形式执迷到形式迷思,再到形式深隐的三个创作阶段。

(一) 形式执迷与反抗主流

温特伯格第一阶段的创作是以带头签署道格玛95宣言及拍摄被冠以“DOGME 1”的《家宴》为标志。在这部至今仍不断被影迷讨论的电影《家宴》中,温特伯格讲述了丹麦的一个大家庭在其父亲六十岁生日宴会时解体的故事。相较于故事中父权、乱伦等本身的震撼力及其所引发的诸多话题,该片的形式与创作手法更具冲击力和先锋性。温特伯格在该影片中采用实景拍摄与自然光线、拒绝画面外音响,以手持DV拍摄为主,结合变焦镜头与对特写的强调等摄制手法。他通过这一系列影像实验与表征系统的建立,反叛以好莱坞奇观美学为代表的主流电影观念。作为第一部道格玛95式影片,这部作品最终斩获了第51届戛纳国际电影节的评审团奖。

毋庸讳言,道格玛95是一套旨在对抗主流商业电影的创作“戒律”。它可能有悖于观众观影经验“日常感”,但也张扬着异于世界主流电影观念的先锋色彩。众所周知,作为主流商业电影的创制中心,好莱坞电影强调电影叙事与观众日常经验的“缝合性”。好莱坞电影之所以能成为世界电影市场的主导力量,也正源于这套成熟的视听策略、叙事机制和美学观念。20世纪90年代中期,年轻的拉斯·冯提尔和温特伯格们表现出对这一主流商业电影成规极大的不满与反叛,创作了以《家宴》为代表的一系列道格玛95电影。尽管这一批电影也并没有完全遵照“纯洁誓言”中的条例创作,但敏感的电影观众依然能够迅速察觉其与好莱坞电影巨大的风格差异。譬如,实景手持拍摄,拒绝画面外的音响,不允许制造特殊灯光效果以及不能使用电影滤镜等。

实际上,这种新的电影制作规范在尝试摆脱好莱坞式电影观念的同时,更加宣扬了一种独立的、先锋的美学追求。具体来说,《家宴》中最典型的电影手法探索莫过于贯穿全片的手持摄影,其效果是电影画面始终处于某种晃动的状态。除了手持摄影以外,影片还采用了将DV固定在演员的腰部位置,并结合广角镜头扩大画面空间的方式形成这种画面晃动的效果。在电影的开端部分,男主角克里斯汀走在通往父亲家的公路上。此时DV固定在他的腰部,通过变焦和跟镜头形成画面的不稳定效果。颇有意

① “表征系统”,取自图亚特·霍尔(Stuart Hall),之所以称之为“系统”,“是因为它并不是由单独的各个概念所组成,而是由对各个概念的组织、集束、安排和分级,以及在它们之间建立复杂联系的各种方法所组成。”详见:[英]斯图亚特·霍尔《表征:文化表象与意义实践》[M].徐亮,陆兴华,译.北京:商务印书馆,2003:17.

味的是,在这个镜头中,摄像机的取景框还故意暴露在画框左上角与左下角。温特伯格正是通过这种刻意将取景框暴露在观众视野范围内的拍摄模式,挑战观众既有的观影经验。其次,温特伯格在景别的选取上,着迷于强调特写的表意功能,并通过全景—特写的镜头组接方式营造画面冲击力。聚焦于克里斯汀揭露父亲罪行的段落,导演在不足 5 分钟的银幕时长中设计了 20 个人物面部特写,并以 5 组全景—特写的镜头组合方式呈现了克里斯汀的“演讲”与众人不同的反应。这种画面组合方式增添了镜头内部冲击力,也让观影者获得了一种强烈的压抑效果。正如安·萨利斯所言:“凡要揭示真实情况时,特写总是最得心应手的。”^[3] 不难发现,温特伯格早期的电影创作张扬着异于世界主流的电影观念,并凭借一系列新的实践规范奠定了他的电影风格。

(二) 形式迷思与拒绝时尚

《家宴》的成功使道格玛 95 运动迅速传播到法国、美国、意大利、阿根廷、韩国等国家,并逐渐成为一种影像革新的潮流。然而,当反抗成为一种“时尚”,这场运动的先锋性便不复存在了。价值与精神瞬间成为一种空中楼阁,并使其陷入一种“反风格”与“成为风格”的撕扯之中。21 世纪的前十年,他先后创作了《真爱的诠释》(2003)、《亲爱的温迪》(2005)、《荣归故里》(2007)与《潜水艇》(2010)等一系列电影。这几部作品或关注爱情,或注目家庭伦理与人性道德,但都没有在世界影坛产生更大的影响力。究其原因,大抵是与温特伯格或坚守或放弃道格玛 95 电影风格有关。

《亲爱的温迪》后,温特伯格曾用“一场中年危机”^[4]来形容自己事业与经济状况的窘境。《荣归故里》与《潜水艇》是温特伯格第二阶段创作的代表作品,也呈现他刻意避免道格玛 95 风格的创作特征。此时,温特伯格逐渐告别道格玛 95 严苛戒律所带来的形式感与冲击力,并通过趋于稳定的镜头、平行蒙太奇以及有跨度的时空关系,试图向主流电影靠拢,以期消解观众对他的刻板印象。从电影拍摄过程的层面看,“纯洁誓言”中要求成员必须遵循外景拍摄、自然光效、手持摄像,但他在《荣归故里》《潜水艇》的拍摄中刻意选择了三脚架、灯光与滤镜等设备。尤其是在《荣归故里》中,希巴斯汀与玛丽亚第一次相遇时,玛丽亚站在高台上清理地毯,镜头选择了柔光滤镜,结合镜头连续闪烁的光斑,营造出一种唯美、温暖的银幕效果,使处于逆光状态的玛丽亚极具造型魅力,甚至凸显出一种“神性”效果。同时,镜头也不再晃动,而是反复切换两人羞怯的眼神,平稳地释放两人的暧昧情绪。从影片的叙事结构来看,两部电影均采取了时空分离的叙述方式:前者四次将儿时记忆中的金黄色稻田穿插在当下时空,后者则是运用双线平行蒙太奇的方式讲述尼克与伊凡两兄弟的不同境遇。这种时空经营方式与“纯洁誓言”中的“禁止分割时间和空间”条例背道而驰。无疑,这种视听手法与剧作结构的主流转向,一定程度上削弱了其电影中道格玛 95 式的作者标签。有趣的是,在商业和艺术上它们也没有得到全球影坛的普遍认可。

(三) 形式深隐与强调主题

令人惊喜的是,在经历了长达十年的风格撕扯后,温特伯格重新找寻和确立创作方向。《狩猎》(2012)、《公社》(2016)与《酒精计划》(2020)是他第三阶段创作的代表作品,呈现出将电影形式的先锋探索内隐于叙事的整体特征。此时他的一系列新电影手法运用不再只是刻意凸显某种反抗精神、先锋意识和宣扬一种新的美学追求,而是更倾向于服务影片的情节设置与主题表达。温特伯格看似“妥协”了,但实际上他是通过选择关涉全球性议题的主题意旨来展现其作者导演的反抗精神和先锋意识。从表面上看,这三部影片似乎又回到了温特伯格在第一阶段展露出的道格玛 95 的表征系统。譬如,在影片的关键段落中,手持摄像造成的画面晃动效果、实景拍摄等创作手段再次成为温特伯格设置情节、塑造人物的常规技法。但细究便可发现,这种创作手法的复现与第一阶段有着本质的区别。

首先,他不再强调一种不增添人工修饰的、粗粝的影像真实性,而是将重点放置在影片的故事讲述上。在电影《公社》的视听呈现上,他频繁地使用手持摄像,强调特写镜头,注重时空的统一性和连续性。尤其是影片中公社人员投票决议埃里克与安娜去留问题的段落,除全程手持拍摄外,大量人物面部表情的特写或近景,结合摇镜头,形成镜头内部的蒙太奇。与《家宴》的拍摄手法相比,《公社》并没有将手持摄像、自然光效等技法在全片中不间断地呈现,而是在故事情节中的矛盾冲突的集合点上进行展现,尤其是围绕着安娜心理建设呈现出的组合段都含有温特伯格传统的拍摄技法——即时的、现场的与写实性的艺术风格。而在影片绝大多数的篇幅中,他的拍摄手段仍然偏向常规,同样重视景深、正反打镜头以及镜头滤镜营造的光晕效果,这就意味着其创作过程不再充满强烈的形式实验欲与影像先锋感,而是将一以贯之的技法服务于情节内的情绪渲染与矛盾呈现。

其次,当电影不再凸显形式的先锋性后,他找到了彰显个体风格的新支点——对于全球性议题的思考和表达。无论是《狩猎》中的“性虐待”问题,《公社》中的婚姻道德伦理问题,还是《酒精计划》中的“中年焦虑”问题均为当代社会的公共议题。例如,在《狩猎》中,虽然手持摄像、特写镜头等方式仍占据影片的重要位置,但他们主要服务于卢卡斯的情绪烘托及对“性虐待”话题的阐发。以影片人物情感波动最强烈的组合段“圣诞夜祷告”为例。卢卡斯正处于理性与情感同时面临崩塌的临界点,按照温特伯格的创作惯例,他更应该采用剧烈晃动的镜头。但是,这些镜头却反常规地呈现出平稳状态,从而渗透出一种更为压抑的空间环境,刻意地引导观众在这种近乎沉静的述说中更大程度地感知到“性虐待”的污名给卢卡斯带来的巨大心理创伤。不难看出,此时温特伯格对影片主题的讨论不仅大于对技术手法的探索,而且也显现出对全球性议题的重视及思考。这种在影片价值与技法控制层面上的升维,让温特伯格再度获得关注。

作为道格玛95运动的主将,温特伯格的电影创作历经对电影形式的狂热追求、对于“风格”的迷思和超越,既展现了一位作者导演成长的艰辛,也彰显出其作者表达的熟稔。

二、试炼人性的空间择取

无疑,温特伯格的电影创作绝非止于形式探索,其形式的先锋探索下隐藏着更深层的意味,即对“人性”的试炼。其中,家庭与社区是他试炼人性的典型空间与试炼容器,也是他展开故事叙事和意义建构的重要承载之一。聚焦于故事层面,家庭、社区空间往往呈现出从故事开端时的稳定、平衡的状态逐渐过渡到非稳定、危险的指涉。从意义生产的维度来看,家庭、社区空间作为温特伯格精心搭建的表意空间,承载着他对于家庭、社会秩序的正当性与合法性的持续追问。

如果说温特伯格“试炼人性”的电影叙事是建立在家庭、社区空间内的话,那么其空间内部的人物关系、社交模态则具有某种“试剂”功能。导演通过调动家庭、社区等空间中的某一要素,将其从稳定到非稳定、安全关系到危险关系转移,进而拆解这一系列看似稳定的人物关系和安全的空间想象。首先,作为一种小范围内的人员聚散场域,温特伯格电影中的家庭空间并不意指持续性的温暖感,而是随着人物关系的恶性发展而变得混乱不堪。《家宴》中,克里斯汀与家族成员的关系在电影开端部分是稳定且和谐的,父亲的出场如《教父》(1972)中的维托·唐·科莱昂一般,特写、顶光与“阴阳脸”瞬间将其塑造成一种“丹麦教父”的形象——富有且受人尊重。同时,从两人对话的场景来看,正反打镜头的反复调用凸显出克里斯汀的行为拘谨与言辞规整,展现出两人正常的父子关系。然而,随着剧情的推演,人物关系发生了两次反转:其一,克里斯汀在父亲的生日庆典上,通过三次揭露其“恋童癖”的罪行,导致克里斯汀与参加庆典的全部人员逐渐处于对立状态;其二,当海伦娜当众诵读

琳达的遗书时，真相前的迷雾即刻散开，父亲瞬间成为众矢之的，人物关系再次发生反转。此时，剧中的家庭空间从众人其乐融融的生活空间导向充满病态的罪恶之地，空间性质发生颠覆性转变。其次，聚焦于电影中的社区空间，《狩猎》无疑是人物关系遭遇失控的典型例证。故事转折的起点是心智未成熟的女孩克拉拉的一句谎言。正是这一句孩童的谎言使卢卡斯带着“性虐待”的罪名陷入了一场语言暴力与社区“围捕”的公共舆论场。此时，社区居民从和谐、稳定的德性公民毅然转向阴冷的“幽灵集团”，而卢卡斯与“他者”原本和谐相处、其乐融融的关系也逐渐走向分崩离析甚至矛盾对立。不难看出，在温特伯格的电影中，家庭/社区空间是人物迎接困境与人性试炼的某种“独立空间”，其中原本和谐、稳定的人物关系也首当其冲地面临解体、位移和重置。

那么，作为空间隐喻的一种，温特伯格在影片中所构建的家庭/社区为何总是从温馨、和谐的空间状态向失衡、混乱以及非稳定的局面过渡？就家庭空间而言，温特伯格并非局限于对家庭内部关系的呈现与探讨，而是通过一系列的“道德实验”，不间断地论证人物深隐的心理痼疾——人性至暗时刻，意欲“狙击”父权的权威性。譬如在《荣归故里》中，希巴斯汀记忆中“卧轨自杀”的父亲以知名音乐家的身份再次回到小镇上，打破了家庭原有的生活平衡。那么温特伯格首先抛出的实验问题是“荣归故里”的父亲是否能够脱掉之前的负面形象？以及希巴斯汀是否可以接受父亲身份的回归？随着问题的提出，导演开启了他的影像实验。这场实验的关键位置锁定在父亲并不知道希巴斯汀的真实身份基础上的一个短暂“救赎”段落——“治疗”希巴斯汀的口吃。画面中，配合着舒缓的音乐与梦幻般的光调，全景展示两人站在金黄色的麦田上，父亲指导希巴斯汀如何突破心理障碍，大声且连贯地喊出自己的名字。在这场段落设计中，导演有意将观众引入到一个充斥着细腻、浪漫与高度理想化的情感空间。但是父亲与玛丽亚有悖于伦理的情欲滋生，不仅挑战了观众的伦理尺度，而且瞬间将故事导向一种危险情境。最后，当所有的“实验条件”都已经成熟，导演开始侧重于对私人情感的表达，或者说是影片意旨的最终描摹。影片矛盾纠纷的最终释放集中在一场晚宴中。当希巴斯汀得知心爱的女人与父亲的不伦关系后，食客的刀叉碰撞声与交谈声逐渐增大并演变成一种“噪音”。此时，声音戛然而止。在父亲的注视下，希巴斯汀震惊、愤怒、绝望的压抑心理突然爆发，他穿过长桌上精心布置的彩色气球，将父亲扑倒在地。而这一场景很难不让人想起《家宴》中类似的一幕——醉酒的迈克尔对其父亲长时间的殴打。相吻合的是，《荣归故里》与《家宴》中的父亲从血亲伦理的维度上代表着其身份的正当存在，实则却是家长权力的彻底弥散。温特伯格将人性、道德实验引入影像，并通过空间性质的“恶性”转移，结合经典的“弑父”段落，旨在揭示人性的某种阴暗面与父亲形象在家庭空间中的不可靠性。

然而，当对固有秩序的质疑不断升级，家庭空间的容量便无法承载温特伯格试图探讨的问题，那么更高维度的“社区空间”便被视为新的实验容器，并从一种温馨的、乌托邦式的能指，引导电影走向更具异质性的所指——对稳定秩序的质疑。在温特伯格的作品谱系中，我们始终可以看到家庭空间中的父亲形象作为权力与秩序的至高点不断遭遇挑战和瓦解。那么，跳出家庭秩序的网格，导演又如何进一步挑战更为复杂多元的社会文化秩序？此时，温特伯格的表意途径不再局限于空间中具体的人，或者其他细微的元素，而是更大范围地扩展人物的故事空间，并通过一位或多位主人公与外界关系的“病变”来生成意义。尽管温特伯格在多部影片中设置的社区空间形态迥异，但从本质上讲却有着相似性。

具体来看，在主人公与外界关系“病变”的前夕，导演执着于将社区空间的表层肌理进行粉饰和美化，呈现出一种祥和、美好的氛围。与家庭空间相似，温特伯格影片开端的社区空间总是以邻里间

和谐面貌展现在观众面前。《亲爱的温迪》的“性手枪俱乐部”中集聚了社区中6位缺乏安全感与自信心的孩子。在幽闭、安全的废弃矿场内,他们可以充分感知到主体性再次得到建构的精神快感。可以说,该空间是与现实社会相分离的“第二空间”。《公社》依然如此,以埃里克为首的公社众人在充满规则与秩序的别墅内和谐相处,故事情节的铺陈也朝向日常生活的美妙体验发展。无论是《亲爱的温迪》,还是《公社》,影片前期社区空间总是和谐且友善,其中稳定人物社交关系的呈现与渲染也充盈着浓郁的梦幻品格和乌托邦气质。

不过,温特伯格始终对这种原初的和谐保持警惕,并以人物关系的“病变”作为一种触媒和外在驱动,促使社区空间的性质由“美好的”乌托邦向“不存在的”乌托邦过渡,以此来完成导演对稳定秩序的质疑和抨击。乌托邦(Utopia)最初是由英国著名人文主义者托马斯·莫尔虚构出来的一个岛屿名称,是一种“符合自然的生活”^[5]。然而,莫尔所图绘的世界在现实社会终究无法实现,仅仅成为一种“乌有之乡”。如此看来,“乌托邦”的概念便有了双重内涵——“理想的地方”与“不存在的地方”。温特伯格在影片建构的社区空间并不是单指乌托邦“美好”的一面,而是乌托邦的双重注解,即社区空间的美妙感与空想性。譬如,电影《亲爱的温迪》在开端部分就迅速建构了一个充满理想韵味的社团——“性手枪俱乐部”。此空间内,种族、阶级、性别都被弱化到最低限度,甚至完全被消抹,成为一种充斥着梦幻、平等和理想气息的空间。然而,当画面定格在克莱贝尔枪杀警察的下一秒,剧情陡然转折,以迪克为首的“俱乐部”众人瞬间陷入危机,与社区居民、警察之间的关系极速“病变”,并走向对立。值得注意的是,在迪克中弹的瞬间,导演以跳跃的方式快速地闪回了十余个画面——“性手枪俱乐部”从建构时的群像狂欢到衰亡时刻的精神塌陷的线性历程,以此来暗示该社团的危险属性与不可靠性。电影《狩猎》同样如此,卢卡斯生活的社区空间起初如“世外桃源”一般,充斥着酒香、欢声与互相信任。但是,随着“性虐待”的污名介入到卢卡斯的角色设置,社区瞬间被猜疑、暴力等情绪或行为所笼罩,空间的指涉意味发生质变。可以说,两部影片社区空间文化表征骤变的相似性潜藏着温特伯格对稳定秩序的深度质询。

当我们穿过温特伯格影片中家庭、社区空间的能指“迷雾”,深入到这个复杂场域的所指之中时,乌托邦的双重内涵主导了这一批电影的精神气流,并承载了温特伯格的强烈的试炼人性的欲望。更进一步说,通过这种人性试炼,父亲身份逐渐被质疑,稳定的社区空间在导演冷静的讲述下逐渐瓦解。

三、全球性议题的“丹麦方案”

进入21世纪,作为一场电影艺术浪潮的道格玛95基本告一段落。正如前文所分析的,除了余留的些许吸引力外,这位曾经的道格玛95主将也在不断寻找新的创作“增长点”和风格“支撑点”。这个过程显然是艰难且痛苦的。此时,温特伯格的一系列创作转型的作品鲜有“成就”,但在这一过程中,他逐渐确立了标记其导演风格的另一种可能性:讲述一个既是丹麦又超越丹麦的故事。进一步说,影片的主题设置与意旨传达上渗透出全球性公共文化议题,或者说呈现出了现代生活普遍命题中的某种“丹麦性”。后道格玛95时代,温特伯格逐渐形成了以全球性公共文化议题作为其创作的“增长点”,以个体经验和北欧地区独特文化作为其风格“支撑点”的新的创作选择。

就创作的“增长点”来说,温特伯格并不执着于单纯地言说丹麦,而是将“丹麦经验”视为一种创作方法,其重点在于对更具全球性和普遍性的社会文化议题的关注。《真爱的诠释》中看似对生活漫无目的的主人公也有对商业道德、气候失常、人性冷暖等问题的诠释,《亲爱的温迪》同样贯穿着对持枪合法性问题的反复追问,被温特伯格称为“净化毒瘾剧”的《潜水艇》折射了导演对毒品流通的批

判,这些都折射出导演的深刻探讨与作者式回应。那么,温特伯格如何回应这种现代生活的普遍性命题?又是如何实现普遍性的社会文化议题与“丹麦经验”的融通呢?

首先,作为一个小国导演,调用在地文化经验,以丹麦甚或北欧的方式讲述故事显得尤为重要。相关研究认为,“高纬地区漫长冬天的暗黑与漫长夏季的明亮——极夜与极昼,光照的匮乏与过度,都会对人的睡眠、昼夜节律等产生影响,从而干扰血清素和褪黑素的代谢,造成人体内平衡的紊乱,最终导致季节性情感障碍,甚至产生‘生理—心理—社会’的复杂疾病。”^[6]纵然,从纬度上讲,丹麦并不像冰岛、芬兰占据绝对的高纬度位置,但相近的气候条件依然致使丹麦产生了孤独、忧郁的民族性格倾向。具体来看,这种个体与社会的“疾病感”被提炼为一种影像基调,弥散在温特伯格的电影文本中。其一,影片中的环境渲染总体以白色与蓝色作为影像空间的基本色调。众所周知,电影中的冷色调本身就具有传递冰冷、哀伤情绪的叙事功能。譬如,影片《真爱的诠释》贯穿始终的冰蓝色影调,结合诡异的世界、复杂的人物关系,使得影片充斥压抑与悲伤。其二,聚焦在人与环境的关系上,这种人物内心的“疾病体验”更为凸显。埃琳娜团队的车队从郊区驶入城市时,除贯穿全片的蓝色影调外,摄像机总是以“观察者”的视角参与叙事,冷静地描摹着柴夫斯基和埃琳娜与所在城市的不兼容——以微拉,结合全景—远景的方式制造疏离感。由此可见,温特伯格将丹麦的区域经验作为某种言说故事的手法,使影片刻上了“丹麦式”或“北欧式”的区域文化烙印。

其次,导演抓住了探讨问题的特殊性——事物的两面性。譬如,作为一种普遍关注的犯罪现象,“性虐待事件”在“童话王国”的丹麦也不例外。因此,“如何看待性虐待事件”也成为温特伯格想要探讨的话题,并通过《家宴》与《狩猎》给出了他的思考。与韩国著名同题材电影《熔炉》(2011)类似,其早期作品《家宴》旨在控诉性虐待的“反伦理”与“反道德”本质。剧中的人物被快速地分裂成善恶两极,并延续着“正义战胜邪恶”的道德理念进行故事的讲述。从影片的结局可以看出,作为“性虐待”始作俑者的父亲,树立多年的“形象之塔”轰然倒塌,并以落寞的身影淡出人们的视线。值得一提的是,国外学者在对丹麦儿童保育机构的研究中发现,儿童性虐待事件存在着“真理属于谁?”的困惑^①。而温特伯格敏锐地感知到性虐待事件或许具有另一维度的阐释空间。面对同样的性虐待事件,《狩猎》有所不同。温特伯格将问题置于“儿童自带话语正确性”与“成人话语真空性”之间的张力中。毋庸讳言,观众作为全知视角的观看者,清楚地知晓卢卡斯的“性虐待”罪名是一种被误解的、莫须有的指认,然而故事的“看点”则是体现在施虐者与受虐者的二元对立关系在电影中的身份置换。更重要的是,这种持续性的“压抑叙事”致使观众找不到情绪宣泄的突破口,从而回到对“性虐待”问题本质的思考上。

最后,存在主义“幽灵”作为私人经验的一种弥散在他的电影中,无疑使温特伯格的美学风格更具辨识度。众所周知,二战后,存在主义作为一种哲学思潮,盛行于欧洲大陆。萨特认为,人本身没有任何本质可言,要想确立自己的本质必须通过自己的行动来证明,换言之,“人只是在企图成为什么时候才取得存在”^[7],而温特伯格无时无刻不在传递着这种存在主义意识。《亲爱的温迪》中“性手枪俱乐部”的众人将枪支“拟人化”,并从中获取存在的价值与意义;《潜水艇》中兄弟二人因童年时的

① 该机构自 2005 年起,强制对工作人员进行审查,研究表明,社会对 CSA(儿童性侵犯)的日益关注导致了一种恐惧气氛:68.7%的教师认为 CSA 被错误指控的风险近年来有所增加;8.5%的男教师曾因面临不公正指控的风险而考虑离开该职业;12.7%的教师对同事更加怀疑;47%的对照组参与者近年来对其他人对待儿童的行为更加怀疑。56.3%的男教师和 21.1%的女教师由于对 CSA 的重视程度提高,改变了对儿童的行为,并与儿童保持了更大的距离。详情参考:Else-Marie, B. L., Munk, K. P. & Larsen, P. L. (2019). Guidelines for preventing child sexual abuse and wrongful allegations against staff at Danish childcare facilities. *Societies*, (02): 10.

阴影,导致成年后行尸走肉般生活。从这些可以看出,在温特伯格的创作中不断地“寻找意义”是主人公们共通的特征。又如《酒精计划》的开篇便以丹麦存在主义哲学家索伦·克尔凯郭尔(Søren Kierkegaard)的名言“青春为何物?南柯一梦罢了,爱情为何物?梦中的造物罢了”为影片定下整体基调。影片中以马丁为首的四位高中教师存在着明显的“躯体”与“精神”的分离,甚至说他们仅是有呼吸与心跳的活人,生命的本质已然丧失意义,而整部影片可以说都是他们在混乱、无规律、零碎的生活中寻找存在的本质。尤其是影片的最后一个组合段,在众人参加汤米的葬礼仪式后,画面聚焦在马丁庆祝学生毕业的独舞段落。此时,马丁的情感状态是多元复合的——失去好友的沉重、学生庆典的狂欢与家庭生活的庸常。他在如此混乱、复杂的生活境遇下的独舞自然地成为一种情绪宣泄的隐喻。这种通过舞蹈的宣泄方式不同于绝望个体对生活愤懑的呐喊,是更高级的在近乎愉悦的状态下对真实社会现状的痛苦体味。最终马丁纵身跃进埋葬着汤米的大海,折射出人类在激情、痛苦、平庸等多元情感弥合下的普遍生活状态。故事在荒诞的“实验”中开始,也在荒诞的“狂欢”中结束。

如此看来,温特伯格的创作并未局限于对丹麦的国族想象,而是将故事的表达力度上升到全球性的高度,并注入了个体意识与经验。在这种多元素的有效叠合下,他不仅凸显了其电影观念的成熟与主题层次的升维,也完成了对电影“作者”的深度体认。

四、结 语

不论是与拉斯·冯提尔一起高举道格玛95电影的旗帜,还是在后续的电影创作中经历风格的羁绊与撕扯,温特伯格始终表现出一位作者导演该有的对电影风格创新和突破的执着。他是一位“小国电影”导演,但在其电影表达中却始终试图找寻某种普遍性的社会文化议题与个体表达、“丹麦经验”之间的融通。在不断创作探寻的过程中,温特伯格确立了一位“小国电影”导演独有的作者气质和导演风格。

参考文献:

- [1] [英] 彼得·沃伦. 作者论 [J]. 谷时语, 译. 世界电影, 1987 (6): 27-48.
- [2] Lee, E. (2015, September 29). Thomas Vinterberg talks about his latest film *Commune*, inspiration and the problematic legacy of Dogme 95: Danish director Thomas Vinterberg drew on his childhood growing up in a 1970s Copenhagen commune for his latest outing. *South China Morning Post*, 10.
- [3] [美] 安·萨里斯. 关于特写的表现作用 [J]. 陈北刚, 译. 世界电影, 1983 (3): 193-202.
- [4] Pulver, A. (2015, April 28). *Far from the Madding Crowd* director Thomas Vinterberg: "It's always been me-me-me-me until now". *The Guardian*, 16.
- [5] [英] 托马斯·莫尔. 乌托邦 [M]. 戴镗龄, 译. 北京: 商务印书馆, 1996: 75.
- [6] 吴爽. 近五年北欧文学出版的三部曲 [J]. 河北民族师范学院学报, 2019 (3): 76-84.
- [7] [法] 让·保罗·萨特. 存在主义是一种人道主义 [M]. 周熙良, 汤永宽, 译. 北京: 商务印书馆, 1988: 8.

[责任编辑: 华晓红]